

Eleftheria Ioannidou, *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2017, 195 σ.

Η μονογραφία της Ελευθερίας Ιωαννίδου *Αρχαία ελληνικά αποσπάσματα σε μεταμοντέρνες πλαισιώσεις: Επανεγγραφές της τραγωδίας 1970-2005*, απότοκη διδακτορικής διατριβής (Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, 2008), είναι βαθύτατα μαχητική: μαχητική επιστημονικά, όσο και πολιτικά. Συγκεράζοντας τη θεατρολογική ανάλυση με τη θεωρία της λογοτεχνίας και τη φεμινιστική κριτική, η Ιωαννίδου βάζει στο στόχαστρό της την πολιτική απαξίωση του μεταμοντέρνου από τον Terry Eagleton, προκειμένου να καταδείξει, ακριβώς, τις πολύπλοκες πολιτικές διαστάσεις που το διέπουν: εκεί που ο Eagleton βλέπει σκέτη 'φόρμα', 'παίγνιο' και α-πολιτική Αισθητική, η Ιωαννίδου διαπιστώνει 'βάθος', οδύνη, 'στράτευση' και πολιτισμικό ματεριαλισμό. Αν ο πρώτος καταγγέλλει τη νιτσεϊκή προοπτική στο μεταμοντέρνο ως αδιέξοδα 'αντι-τραγική' και ανίκανη να παραγάγει νέες τραγικές φόρμες, η δεύτερη δείχνει ότι, ακριβώς, η ρήξη με τον 'κανόνα' και οι επαναδιαπραγματεύσεις των σχέσεων μας με αυτόν στο πλαίσιο της αμφισβήτησης των θεμελιακών αφηγήσεων της νεοτερικότητας, οδηγούν σε μια έκρηξη δημιουργικότητας, ουσιαστικής τόσο καλλιτεχνικά όσο και πολιτικά. Παράλληλα, η Ιωαννίδου επιστρατεύει τον πολιτικό Διόνυσο των Vernant και Vidal-Naquet, ο οποίος, όπως ορθά παρατηρεί, διασώζει το νιτσεϊκό Διόνυσο στο πλαίσιο της αριστερής (και) αρχαιογνωστικής σκέψης (σ. 35). Σε αυτήν την οπτική, ο «θεός της μεταμόρφωσης» όχι μόνον δεν εγκαταλείπεται ή προδίδεται από το μεταμοντέρνο, αλλά αντίθετα επαναβεβαιώνεται στο πλαίσιο μιας οδυνηρής και τραγικής κρίσης που αμφισβητεί και υπονομεύει τα όρια και τους όρους της γνώσης, του ελέγχου, του εαυτού – και, συγχρόνως, τα όρια της αναπαράστασης και της επανάληψης.

Η μεταμοντέρνα αποδόμηση του Συγγραφέα και του Κειμένου στο θέατρο, υποστηρίζει η Ιωαννίδου, δεν οδηγεί αναγκαστικά στην 'πτώση' της τραγωδίας και στην πολιτική 'αποστρατεία' της. Αντίθετα, οι σύγχρονες εκδοχές των τραγικών μύθων αυτού του ρεύματος καταφέρνουν να υπερβούν τις αντιφάσεις και τις αναπηρίες που ελλοχεύουν στο μεταμοντέρνο, καθώς: στη θέση του «θανάτου του κειμένου» προτείνουν νέους τρόπους παραστασιακής (επι)κοινωνίας· στη θέση του «θανάτου του συγγραφέα» εστιάζουν στην ενσωμάτωση του τελευταίου στη συλλογικότητα· στη θέση των «αποσπασμάτων» εισάγουν κειμενικούς σχηματισμούς που διευρύνουν και εμπλουτίζουν τον Κανόνα, θεματίζοντας στην τραγική προοπτική ζητήματα φύλου και σεξουαλικής ταυτότητας· και, τέλος, στη θέση της μεταστρουκτουραλιστικής ασάφειας

του νοήματος καταδεικνύουν το νόημα που παράγεται μέσα από τη δυναμική διάδραση ανάμεσα στα κείμενα του παρελθόντος και τις πλαισιώσεις του παρόντος (σ. 169-170).

Έτσι, αντί για μια τραγωδία που 'πεθαίνει' ή 'ηττάται', η Ιωαννίδου βλέπει το τραγικό –τόσο ως προς την καλλιτεχνική όσο και ως προς την οντολογική, επιστημολογική και ηθική του διάσταση– να κατοικεί στην καρδιά του μεταμοντέρνου, ρωμαλέο και ζοφερό. Μέσα από τη διαρκή αποδόμηση τόσο των αρχαίων κειμένων όσο και της πρόσληψής τους, οι μεταμοντέρνες εκδοχές του τραγικού «επικαλούνται τα δεινά που έχουν αποκλειστεί από τους κυρίαρχους 'λόγους' [*discourses*] της τραγωδίας. Επανεπεξεργάζονται τις πηγές τους προκειμένου να πλαισιώσουν την οδύνη και τη συμφορά στον σύγχρονο κόσμο και, με αυτόν τον τρόπο, επεκτείνουν τις πλαισιώσεις της τραγωδίας που έχουν ορίσει οι κανονικές χρήσεις των κλασικών κειμένων». Και η Ιωαννίδου καταλήγει: «Οι μεταμοντέρνες αγωνίες που περιβάλλουν την έννοια της κειμενικότητας θεμελιώνουν τον επανέλεγχο των κλασικών κειμένων, τα οποία, όμοια με τις μαρτυρίες του Walter Benjamin για τον πολιτισμό και για τη βαρβαρότητα, γίνονται εμβληματικά παραδείγματα των τραγικών γενεαλογιών και των ιστοριών οδύνης, στις οποίες εμπλέκονται, και όχι μόνον» (σ. 171).

Το βιβλίο δομείται σε μια Εισαγωγή και πέντε κεφάλαια. Στην εισαγωγή, με τίτλο «Τραγικές (μετα)μορφώσεις: η αρχαία ελληνική τραγωδία και ο μεταμοντερνισμός», η Ιωαννίδου υποστηρίζει ότι αυτό που διακρίνει τα έργα που βασίζονται στην τραγωδία, από τη δεκαετία του 1970 και εξής, είναι μια διαρκής αμφισβήτηση των πρωτότυπων έργων ως κειμενικών οντοτήτων. Αυτή η αμφισβήτηση, κατά τη συγγραφέα, μας επιβάλλει να μη μιλούμε πια για «διασκευές» των πρωτοτύπων, αλλά για «επανεγγραφές» τους [*rewritings*, σ. 6]. Με τον όρο «επανεγγραφές», η Ιωαννίδου επιδιώκει να σηματοδοτήσει έργα τα οποία μπορούν να προσεγγιστούν στο πλαίσιο της μεταστρουκτουραλιστικής θεωρίας¹ και της συνεπόμενης αμφισβήτησης του Κανόνα, όπως αυτή καλλιεργήθηκε από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και εξής. Η οπτική αυτή, που χρησιμοποιείται για να αρθρώσει μεταμοντέρνα αιτήματα και θεματικές, κατηγοριοποιεί, κατά τη συγγραφέα, τα έργα που την ενδιαφέρουν στο ίδιο «διανοητικό κλίμα», ασχέτως των προθέσεων των δημιουργών τους ή των επιρροών που αυτοί δέχτηκαν (σ. 7). Τέλος, ορθά επισημαίνοντας ότι η ιστορία της πρόσληψης του αρχαίου δράματος που κυριαρχεί είναι στενά κειμενοκεντρική, η Ιωαννίδου υπόσχεται να μεταθέσει την έμφαση στην

¹ Η Ιωαννίδου σημειώνει ότι χρησιμοποιεί και διακρίνει το «μεταστρουκτουραλιστικό» από το «μεταμοντέρνο» ως εξής: το πρώτο αναφέρεται σε κειμενικά ζητήματα και τη σχέση τους με το πρωτότυπο, ενώ το δεύτερο στις ευρύτερες προβληματικές των έργων (σ. 7, υποσημ. 14).

παραγωγή και πρόσληψη, σύμφωνα με τη σύγχρονη «θεωρία της διασκευής» [*Theory of Adaptation*].

Στο πρώτο κεφάλαιο, με τίτλο «Η τραγωδία και η σύγχρονη θεωρητική διαμάχη», η Ιωαννίδου εξετάζει τη θεωρία του τραγικού από τον μοντερνισμό και πέρα, στη σκέψη του Terry Eagleton,² του Raymond Williams,³ του Walter Benjamin,⁴ του George Steiner,⁵ και του Eric Bentley,⁶ εξερευνώντας τον διάλογό τους με τη νιτσεϊκή αντίληψη περί τραγικού και συζητώντας την ιδέα της «μεταθεατρικότητας» όπως την εισήγαγε ο Lionel Abel τη δεκαετία του 1960.⁷ Στη συνέχεια, η Ιωαννίδου σταθμεύει στον αντι-νιτσεϊκό και αντι-αριστοτελικό Μπρεχτ ως τον πιο σημαντικό σύγχρονο αμφισβητητή του τραγικού και της θεατρικής εκφοράς του. Ωστόσο, υποστηρίζει η Ιωαννίδου, η εμπειρία του μπρεχτικού θεατή, μετέωρου ανάμεσα στην ενσυναισθησία και την αποστασιοποίηση, μπορεί πράγματι να συγκλίνει με την εμπειρία του θεατή που περιγράφει η σύγχρονη τραγική θεωρία (σ. 22-23). Ο κυρίαρχος στόχος του κεφαλαίου, όμως, είναι να 'προγραμματίσει' θεωρητικά (και να υποστηρίξει πολιτικά), όπως ειπώθηκε και παραπάνω, τον αντίλογο της συγγραφέα ενάντια στον Eagleton και την πολεμική κριτική του στον μεταμοντερνισμό.

Στα επόμενα τέσσερα κεφάλαια, το θεωρητικό 'πρόγραμμα' δίνει τη θέση της σε αναλύσεις συγκεκριμένων έργων. Εξετάζονται συνολικά 15 κείμενα, δύο παραστάσεις και δύο έργα όπου κείμενο και παράσταση συγχέονται, σε μια επιλογή που θα μπορούσε κανείς να πει ότι κατά κύριο λόγο στοιχειοθετεί, παρά την επιστημολογική ατζέντα της συγγραφέα, μια θεατρολογική προσέγγιση που δεν αποδεσμεύεται τελικά από τον κειμενοκεντρισμό. Αντίστοιχα επιφυλακτική στέκομαι και απέναντι στην κατηγοριοποίηση όλων αυτών των κειμένων ως εκδοχών του «μεταμοντέρνου» και τις συνεπόμενες ομαδοποιήσεις τους – μια κατηγοριοποίηση η οποία οδηγεί, κάποιες φορές, την Ιωαννίδου σε 'αδύναμους' συνειρμούς, που διεκδικούν ομοιότητες εκεί που

² Terry Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Blackwell, Οξφόρδη 2003.

³ Raymond Williams, *Modern Tragedy*, Chatto and Windus, Λονδίνο 1966.

⁴ Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, μτφ. Χρήστος Γεμελιάρης, Ηριδανός, Αθήνα 2017 [= *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη, 2000 [1928]].

⁵ George Steiner, *Ο θάνατος της τραγωδίας*, μτφ. Φώντας Κονδύλης, Δωδώνη, Αθήνα και Γιάννινα 1988 [= *The Death of Tragedy*, Faber & Faber, Λονδίνο 1961].

⁶ Eric Bentley, *The Brecht Commentaries*, Grove Press, Νέα Υόρκη 1981.

⁷ Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, Νέα Υόρκη 1963· *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, Holmes & Meier, Νέα Υόρκη 2003. Στον βιβλιογραφικό και ερμηνευτικό ορίζοντα της Ιωαννίδου δεν υπάρχει καθόλου ο Hans Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Φρανκφούρτη, 1999 (αγγλ. έκδ. *Postdramatic Theatre*, μτφ. Karen Jürs-Munby, Routledge, Λονδίνο 2006). Και αν, ίσως, η χρονολογία της αγγλικής μετάφρασης ήταν ασφυκτικά κοντά στην υποστήριξη της διατριβής από την οποία κατάγεται το βιβλίο, θα περίμενε κανείς ότι η προετοιμασία της έκδοσης στο μεταξύ θα περιλάμβανε και μια πραγμάτευση της «μεταδραματικής» ιδέας και έναν διάλογο μαζί της.

οι διαφορές είναι θεαματικά πιο κρίσιμες. Ταυτόχρονα, σε κάποια σημεία η ορολογία της συγγραφέα ολισθαίνει ανάμεσα στο «μεταμοντέρνο» και το «μεταθεατρικό», παράγοντας αντιφάσεις και, ενίοτε, σύγχυση, και ανακυκλώνοντας την ασάφεια που, συχνά, κατά τη γνώμη μου, συνοδεύει τον όρο στη σύγχρονη σκέψη. Ωστόσο, στις περισσότερες περιπτώσεις, η ανάλυση της Ιωαννίδου είναι ευαίσθητη, οξυδερκής, πειστική και γόνιμη.

Το δεύτερο κεφάλαιο, με τίτλο «Κοιτώντας μέσα από το 'κάδρο' της Τραγωδίας», εστιάζει στο *Greek* (Έλληνες, 1980) του Steven Berkoff (1980), το *La Ville parjure* (1992-93) της Hélène Cixous για το Théâtre du Soleil της Arianne Mnouchkine, και το *Cruel and Tender* (Σκληρά και τρυφερά, 2004) του Martin Crimp. Η συμπερίληψη αυτών των έργων στην ίδια κατηγορία οφείλεται, κατά την Ιωαννίδου, στο ότι η διαδικασία της επανεγγραφής και στις τρεις περιπτώσεις προσφέρει μια καινούργια κατανόηση της τραγωδίας, η οποία διεκδικεί και κατακτά το τραγικό ως χαρακτηριστικό της οδύνης όσων έχουν αποκλειστεί από την τραγωδία και την «κοινωνικά ανώτερη, ανδρική, δυτική ρητορική» της (σ. 45). Παράλληλα, κατά τη συγγραφέα, και τα τρία έργα εισάγουν μια πολιτική «θέασης που μεταθέτει το ηθικό ερώτημα στη διαδικασία της πρόσληψης», καθώς καθιστά τον θεατή, και όχι πια τον πρωταγωνιστή, φορέα δράσης και ευθύνης (σ. 71). Ωστόσο, όπως καταδεικνύει και η ίδια η ανάλυση της συγγραφέα, υπάρχουν σημαντικές αποκλίσεις ανάμεσα στα έργα: στον Berkoff ο σοφόκλειος Οιδίποδας αποδομείται πράγματι εκ βάθρων, με πυρομαχικά που κατάγονται από τον Artaud, τους Deleuze-Guattari, τη φεμινιστική κριτική στο φροϋδικό ανταγωνιστικό δίπολο πατέρα-γιου, και την ανατροπή του από το συμφιλωτικό (αλλά εξίσου παθογενές στο έργο) ζεύγος μητέρας-γιου της Melanie Klein· η πολιτική (και όχι φεμινιστική, αυτή τη φορά) εστίαση της Cixous στην οδύνη των 'πολλών' και 'ανωνύμων', ωστόσο, δεν επιφέρει αντίστοιχη ρήξη: η επιστράτευση της αναφοράς στις αισχύλειες *Ευμενίδες*, προκειμένου να αρθρωθεί σε θεατρική γλώσσα η τραγωδία της πραγματικής ζωής (σσ. το έργο και η παράστασή του προέκυψαν μέσα από το σκάνδαλο της μόλυνσης με AIDS αιμοφιλικών ασθενών στην Γαλλία το 1988 και της συνεπόμενης δίκης το 1992-3) ξεπερνώντας τη στενή ιστορική συγκυρία, εξυπηρετεί την προσπάθειά της Cixous, όπως η ίδια επισημαίνει, να δώσει «ποιητική» έκφραση στην ανθρώπινη οδύνη (σ. 54), ενώ συγχρόνως εναρμονίζεται με την ανάγνωση μιας λανθάνουσας κριτικής του ρόλου του Απόλλωνα στο ίδιο το αισχύλειο έργο (σ. 58). Αν, όμως, στο *La Ville perjure* η μεταθεατρικότητα είναι έντονη, η πολύ συγγενική με το πρωτότυπο και 'δραματικότερη' μεταγραφή των σοφόκλειων *Τραχινίων*, στο *Σκληρά και τρυφερά*, κάνει το έργο του Crimp, κατά τη γνώμη μου, να

γέρνει μάλλον προς τη μεριά μιας «διασκευής» με την πιο παραδοσιακή έννοια του όρου.

Το τρίτο κεφάλαιο, με τίτλο «Τραγικές απουσίες και μεταθεατρικές επιτελέσεις», εστιάζει στη *Βουή* (1998) του Παύλου Μάτεσι, την *Κλυταιμνήστρα*; (1974/5) του Ανδρέα Στάϊκου, το *Living Quarters: After Hippolytus* (1977) του Brian Friel, το *The Island* (1973) του Athol Fugard και το *La Medea* (1977) των Dario Fo και Franka Rame – έργα που, όπως ομολογεί η Ιωαννίδου εκτείνονται από τη «νοσταλγική αναζήτηση του τραγικού είδους στην τυραννία του κλασικού κειμένου, και από τη συμφιλίωση με το κείμενο και το είδος στη ριζοσπαστική ιδιοποίηση του κλασικού κανόνα» (σ. 77). Εδώ, τα όρια μεταξύ μεταμοντέρνου και μεταθεατρικότητας αναδεικνύονται ρευστά, επιτρέποντας στην Ιωαννίδου να αναπτύξει μια σειρά οξυδερκών αναγνώσεων που δεν συσκοτίζουν τις ιδιαιτερότητες των έργων. Έτσι, αν στον Μάτεσι, η τραγωδία εμφανίζεται να ‘πεθαίνει’ οριστικά, στον Στάϊκο καταφέρνει να αναζωογονήσει τη θεατρική γλώσσα, αλλά και στους δύο «το αναπόδραστο της αναπαράστασης προσφέρει μια μεταμοντέρνα εκδήλωση του τραγικού αδιέξοδου» (σ. 77). Στον Friel, η πιραντελικής καταγωγής μεταθεατρικότητα, διαρρηγνύοντας την αναπαραστασιμότητα, μπορεί να ιδωθεί, κατά την Ιωαννίδου, στο φως της θέσης του Derrida ότι το τραγικό δεν έγκειται στο γεγονός ότι η επανάληψη είναι αδύνατη, αλλά στο ότι ακριβώς είναι αναγκαία (σ. 89-90).⁸ Στον Fugard, η συλλογικότητα της συγγραφής του έργου στη διαδικασία των προβών, η σύγχυση των ορίων μεταξύ αναπαράστασης και πραγματικότητας και μεταξύ ηθοποιού και ρόλου, η αμφισβήτηση αλλά εν τέλει επιβεβαίωση της σύγχρονης λειτουργικότητας των αρχαίων έργων, η αναφορά στον ‘παράλογο’ και αντι-χεγκελιανό Camus, συνεισφέρουν σε μια μεταθεατρικότητα που «αγκαλιάζει» την ξενότητα του τραγικού θεάτρου προκειμένου να τη μετατρέψει σε πράξη αντίστασης ενάντια «στην κειμενική και πολιτική καταπίεση» (σ. 95-6). Στους Fo και Rame, τέλος, η καταγωγή της παράστασης σε λαϊκές αφηγήσεις της πραγματικότητας και στις τεχνικές του λαϊκού θεάτρου (ενός ‘καρναβαλικού’ θεάτρου με μπαχτινικές ικανότητες ανατροπής των ιεραρχιών, σ. 98-99) υπονομεύει την αυθεντία του κλασικού κειμένου και, παράλληλα, αποσυναρμολογεί την αυθεντία του ανδρικού ‘λόγου’, φέρνοντας στο φως τη μορφή της Νέας Γυναίκας, σε ένα εγχείρημα που, κατά την Ιωαννίδου, «φέρνει στον νου» τη θέση του Benjamin ότι

⁸ Ωστόσο, πρέπει να προσέξει κανείς ότι στο «θέατρο εν θεάτρω» η πραγμάτευση της (μη) αναπαραστασιμότητας και ο προβληματισμός της επανάληψης είναι διακυβεύματα ενδοκειμενικά, όχι παραστασιακά. Πώς, άραγε, θα ορίζαμε το μεταμοντέρνο, τις απαιτήσεις και τις δυνατότητές του, στο πλαίσιο όχι του δράματος/κειμένου αλλά του θεάτρου/παράστασης; Ως ένα βαθμό, η Ιωαννίδου δείχνει προς αυτήν την κατεύθυνση, σε όποιες περιπτώσεις συζητά παραστάσεις και όχι κείμενα.

«η τραγική πράξη απαξιώνει την κυρίαρχη ηθική τάξη αναδεικνύοντας υψηλότερα ηθικά κριτήρια» (σ. 101).⁹

Στο τέταρτο κεφάλαιο, με τίτλο «Από τον συγγραφέα-θεό στη κειμενική 'κοινωνία' [communion]», η Ιωαννίδου, εκκινώντας από τη σύγχρονη θεωρία της μετάφρασης και της διασκευής, στρέφεται σε έργα όπου τα όρια ανάμεσά τους συγχέονται πλήρως: το *Herakles* (1967) του Archibald MacLeish, το *Herakles 5* (1964) του Heiner Müller, το *Alcestis* (1999) του Ted Hughes, το *Mister Heracles* (2000) του Simon Armitage, το *Trojan Women* (1993) του Brendan Kennelly, και το *The Bacchae of Euripides: A Communion Rite* (1973) του Wole Soyinka. Προσδιορίζοντάς τα ως «μεταφράσεις», η Ιωαννίδου υποστηρίζει ότι τα έργα αυτά συνομιλούν με την κλασική κληρονομιά με τρόπο που αποσταθεροποιεί την ιδέα της συγγραφικής ταυτότητας [authorship],¹⁰ «επανεγγράφουν» τον αρσενικό ήρωα, επαναπροσδιορίζουν το ανυπότακτο θηλυκό στοιχείο ως *belle infidèle* κατά τη μεταφραστική μεταφορά, γιορτάζουν τη συλλογικότητα και την 'κοινωνία' και αρνούνται την πατριαρχική εξουσία του αποικιοκρατικού πολιτισμού (σ. 111). Η «υβριδικότητα», που προκύπτει, προτείνει μια μεταφραστική διαδικασία, η οποία σφραγίζεται, κατά τη συγγραφέα, από μια «διονυσιακή τροπή» που αφήνει πίσω της την ενασχόληση με την 'απολλώνια' διασκευή της κλασικής φόρμας (σ. 128).

Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο, με τίτλο «Κειμενικά αποσπάσματα και σεξουαλική πολιτική», εξετάζονται οι παραστάσεις *Bakchen* (1974) του Klaus-Michael Grüber και *Dionysus in 69* (1968) του Richard Schechner, και τα έργα: *Labourers of Heracles* (1995) και *Medea: A Sex-War Opera* (1980) του Tony Harrison, *Mouthful of Birds* (1986) της Caryl Churchill, και *Medeamaterial* (Μήδειας υλικό, 1982) του Heiner Müller. Το κλειδιά της ανάλυσης σε αυτό το κεφάλαιο προσφέρουν οι όροι (κειμενικός) *σπαραγμός* και (κειμενική) *ωμοφαγία* της Erika Fischer-Lichte – όροι που διασυνδέουν άμεσα τον Νίτσε με τον μεταστρουκτουραλισμό (σ. 134). Η αναζήτηση της ρίζας του θεάτρου στον Schechner, η έμφαση στην ξενότητα του αρχαίου κειμένου στο Grüber και η «σωματικοποίηση» [somatization] του κειμένου με τις χορογραφικές παρεμβολές της Churchill, καταδεικνύουν ότι «το θέατρο προϋποθέτει τη 'θύσια' του κειμένου» (σ. 136), και σφραγίζουν μια «τελετουργική τροπή» στην πρόσληψη της αρχαίας

⁹ Στη πιο αδύναμη, ίσως, ενότητα του κεφαλαίου, το *La Medea* των Dario Fo και Franca Rame μοιάζει να στριμώχνεται με το ζόρι στο μεταμοντέρνο 'κάδρο', παράγοντας έναν λόγο που ηχεί κάπως 'ξύλινος': «Η παράσταση της Rame θα μπορούσε να ιδωθεί ως παράδειγμα ενός θεάτρου που έχει απελευθερωθεί από τα δεσμά του κειμένου καθώς και από τον κειμενικό λόγο [textual logos] του αναπααραστατικού θεάτρου» (σ. 96). Κατά τη συγγραφέα, η προτεραιότητα της παράστασης έναντι του κειμένου, στο θέατρο των Fo και Rame, «φέρνει στον νου» τον Artaud (σ. 97).

¹⁰ Για την ελληνική μετάφραση του όρου *authorship*, βλ. το σχετικό λήμμα στο: Μ. Η. Abrams, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, μτφ. Γιάννα Δεληβοριά και Σοφία Χατζηιωαννίδου, Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 449-454.

τραγωδίας. Ο κειμενικός *σπαραγμός* γεννά μια 'σωματική' κατανόηση της τραγωδίας με το κείμενο να αντιμετωπίζεται «ως ένα σώμα που διαμελίζεται και επανασυναρμολογείται» (σ. 136). Η Ιωαννίδου αντιτάσσει αυτήν τη «σωματικοποίηση» στην «αισθητικοποίηση» της πραγματικότητας που ο Eagleton βλέπει στη μεταστρουκτουραλιστική θεωρία, ενώ «η πρακτική του διαμελισμού του κλασικού κειμένου [γίνεται] ένα μέσο διάρρηξης των ιδεολογιών που έχουν επενδυθεί στην ιδέα του διαχρονικού και πανανθρώπινου κειμένου» (σ. 138-9). *Σπαραγμός* και *ωμοφαγία*, καταλήγει η συγγραφέας, οδηγούν σε ένα μπαχτινικό συμπόσιο, όπου «η μεταμόρφωση και η ανανέωση υπερσχύουν του πένθους για την απολεσθείσα αρχαιότητα» (σ. 166).

Γέννημα μιας θεατρολόγου καλά εξοπλισμένης με τη θεωρία της λογοτεχνίας, το βιβλίο της Ελευθερίας Ιωαννίδου συνιστά μια ρωμαλέα μελέτη της σύγχρονης πρόσληψης του αρχαίου δράματος, πρωτότυπη, πλούσια, επιστημονικά δεξιοτεχνική και πολιτικά υπεύθυνη. Ωστόσο, ομολογώ ότι οι χρήσεις του όρου «μεταμοντέρνου» στη σύγχρονη θεωρία (και ειδικότερα στη θεωρία του θεάτρου) με φέρνουν συχνά σε αμηχανία – και το βιβλίο της Ιωαννίδου δεν με βοήθησε να ξεπεράσω αυτήν την αμηχανία. Αλλά, αν το μεταμοντέρνο έδαφος εμφανίζεται κάπως ολισθηρό, αυτό ίσως οφείλεται και στο ορμητικό (στοχαστικό και γλωσσικό) περπάτημα της συγγραφέα. Στην ίδια ορμή, όμως, οφείλεται και ένα χαρακτηριστικό του βιβλίου που το ξεχωρίζει από τις περισσότερες επιστημονικές μελέτες: ότι διαβάζεται απνευστί.

Ελένη Παπάζογλου